



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2011

Eroticism in the manege of the Soviet Circus

Burenina, Olga

Abstract: In the present work, the author continues a number of her studies into the semiotics of the circus in culture. The circus of the Soviet epoch is in the focus of attention of the article. The circus in the Soviet period, as the author shows, was an anarchist space, paradoxically free from control of the official ideology and the state. Besides, as a place free from conventional norms and restrictions, the circus art was kind of the only erotic theatre of the Soviet period, some striptease-show. An attempt to understand the circus as an erotical space has traced its deep roots not only back to folk shows but also to shows of antique times.

DOI: <https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2011.08.009>

Other titles: Erotika na manege sovetskogo cirka ()

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-49994>

Journal Article

Accepted Version

Originally published at:

Burenina, Olga (2011). Eroticism in the manege of the Soviet Circus. *Russian Literature*, 69(2-4):329-340.

DOI: <https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2011.08.009>

Эротика на манеже советского цирка

1. Цирк: территория эротики

Осмысление цирка как эротического пространства имеет корни, восходящие не только к народным балаганам, но и к зрелищам античности. На аренах первых античных цирков антракты заполнялись эротическими зрелищами на мифологические и аллегорические сюжеты. Позднее зрелищем, сочетающим эротическое представление с цирковыми номерами, сделались конные цирковые выступления. Основой конных цирковых выступлений конца XVIII-начала XIX вв.¹ были наездницы. Стоя на скачущем коне, они изящно перепрыгивали через ленты и обручи. В России XIX в. невероятной популярностью пользовались Т. Жукова, А. Натарева, Л. Полинцева, Н. Рахманова, Л. Слапачинская и Е. Федорова. Они выступали в эффектных костюмах, исполняя отдельные «па» и целые пассажи из классических балетов. В их интерпретации каждый номер превращался в конный балет. В 1870-е гг. на манеже появляются Каролина Лайо и Полина Кюзан, совершенством балетной пластики которых восхищался Тургенев в «Современных заметках»:

В цирк Гверры привлекает посетителей в особенности г-жа Каролина Лойо. Соответственное амплуа в цирке Лежара занимает г-жа Полина Кюзан. Общий голос присуждает первенство г-же Каролине Лойо. В самом деле, ловкость ее в управлении лошадью, постоянная уверенность и спокойствие и наконец грациозность, которою запечатлено каждое ее движение, поразительны. Она сама занимается приездкой лошадей. После нее, по ловкости и отсутствию переслащенных улыбок и натянутых поз, в цирке г. Гверры – замечательна г-жа Чинизелли².

Данный отрывок вполне созвучен мазохистской эстетике Тургенева³. Образ женщины-наездницы с кнутом может быть рассмотрен также и в аспекте культурных корней мазохизма самого Леопольда фон Захера-Мазоха и распространения его на массовую культуру. Юрий Дмитриев сообщает о том, что в начале XX в. на арене появлялись женщины-наездницы «в длинных черных платьях с полуцилиндрами на голове, этикие амазонки прошлого века, как бы сошедшие с гравюр. В афишах их называют «австрийскими» или «венгерскими графинями» [...] И их работа строилась так, чтобы быть понятой только любителям и знатокам конного дела, они не имели ничего общего с остальной цирковой программой. Перед номером такой «графини» парадно выстраивалась униформа и в проходе появлялся сам директор цирка»⁴. Наездницы начала XX в. любили стилизовать себя под «графинь», держащих в руках хлыст. Именно такой образ наездницы передан на снимке Клары Гамсахурдии. (Илл. 1. Наездница Клара Гамсахурдия, фотография начала XX в.)

¹ Об истории конного цирка в России см. подробно в книге: Кузнецов Евгений, Цирк, М.—Л., 1931, С. 18-24, 45-46, 50-87, 167-83, 299-308.

² И. С. Тургенев. Полное собрание сочинений и писем в 30-ти тт. Москва: Наука, 1978. Т.1, 290

³ Об интертекстуальной связи текстов Леопольда фон Захера-Мазоха с прозой Ивана Тургенева см. подробно в: Лариса Полубояринова. Леопольд фон Захер Мазох – австрийский писатель эпохи реализма. Москва: Наука, 2006.

⁴ Юрий Дмитриев. Русский цирк. Москва: Искусство, 1953, 220-221.



Нередко под видом амазонок выступали мужчины-наездники, одетые как великолепные примадонны. Искусство травести позволяло артистам показывать восхищенной публике сложнейшие пассажи, недоступные исполнительницам женского пола. Своего апогея такой тип травести достиг уже в 1870-е гг. В XIX в., когда появилось новое амплуа наездников – стипль-чез, т. е. скачка с препятствиями особой сложности, обладающая в то же самое время максимальной зрелищной выразительностью. Однако факт травести всегда хранился в тайне от зрителей. В конных аттракционах несколько позже сложится обратный прием травести, когда артист, исполняющий рискованные трюки джигитовки, неожиданно теряет папаху и перед рукоплещущим зрителем вместо ловкого юноши предстает прекрасная длинноволосая красавица. Так или иначе, танцовщица или танцовщик на коне воспринимались в качестве главной эротической фигуры циркового представления. Именно такой рисуется героиня-наездница в первом крупном

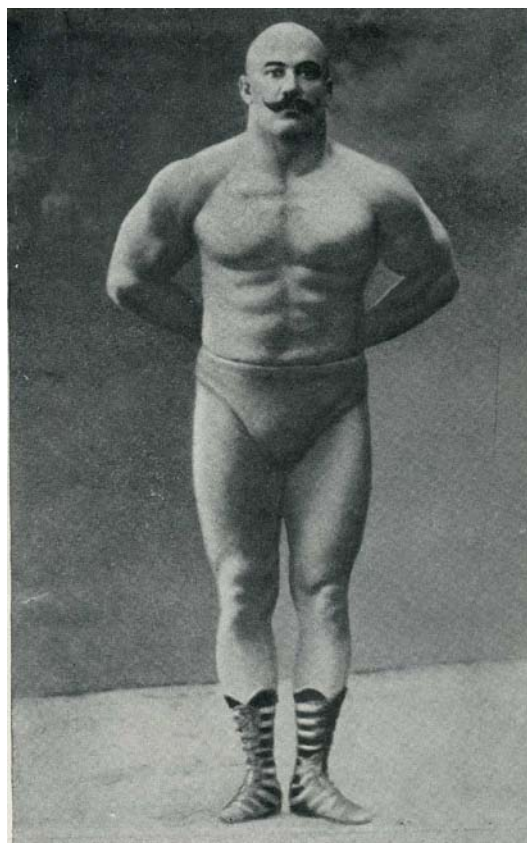
художественном произведении, посвященном жизни артистов цирка – повести Владимира Зотова «Вольтижерка». Завязка действия раскручивается в 1849 г., как раз когда был открыт петербургский Театр-цирк. В том же году Людвиг Премацци создает литографическое изображение нового цирка. Художественная иллюзия Премацци заключается в том, что здание цирка, не только занимает все пространство Театральной площади: оно, словно, сдвигает на периферию весь Петербург. (Илл. 2. Людвиг Премацци. Театр-цирк на Театральной площади. Литография. 1849.) В повести Зотова цирк, поглощающий пространство текста, таким же образом овладевает мировосприятием героев. Рассказчик, не питавший в самом начале особого интереса к цирковым зрелищам, случайным образом покупает у одного афериста за четыре целковых билет на открытие петербургского Театра-цирка и без особого удовольствия отправляется затем на представление. Однако появление на манеже цирковой наездницы коренным образом меняет его восприятие происходящего:



На лихом скакуне ворвалась на арену вольтижерка в испанском костюме. На всем скаку красивого стройного животного начала она, стоя на нем, танцевать балеро

под мерные удары кастаньет. Роскошною, южною грациею отливалось каждое движение ее пластических форм; какую-то особенную энергию и страстью горели ее большие и черные глаза; все черты ее правильного античного лица дышали удовольствием и отвагою⁵.

Делясь впечатлениями с сидящим рядом зрителем, рассказчик знакомится с ним и приглашает к себе на чашку чая. Случайный незнакомец, оказавшийся бывшим гусаром, принимает приглашение (тем более, что, как выяснилось, он живет в одном доме с рассказчиком) и ему описывает свою жизнь. Выясняется, что он был влюблен в наездницу Юзефу Стальчинскую, которая не только прекрасно скакала, но и «могла говорить на пяти языках, прекрасно петь и читать все литературные новости того времени, не исключая английских романов Ричардсона и Фильдинга».⁶ Эротическое гармонирует в ней с интеллектуальным. Герой мечтает жениться на своей избраннице и ради этого не только бросает прежнюю возлюбленную Юлиану, но и решает подать в отставку. Не желая принять от него жертвы, Юзефа гибнет, сорвавшись на лошади с моста. Повесть Зотова интересна тем, что представляет собой не только зарисовку из жизни цирковых артистов,



например, труппы вольтижеров «синьера Канатти», но и совмещает цирковые мотивы с inferнальными, продолжая, тем самым, традиции романтизма. Когда герой завершает свое повествование, рассказчик с удивлением замечает, что тот сидит уже «не на стуле, а на лошади, у которой на лбу написано: Малек-Адель». Так звали лошадь, унесшую циркачку в небытие. Важным в этом произведении оказывается то, что цирковая эротика, оказывается доступна широким слоям населения. Во время представления зритель погружался в некое вольнодумное зрелищное пространство, климат которого создавал иллюзию разгульный цирковой жизни, атмосферы, в которой процветало эротическое пластическое искусство. Театр-цирк, открытый в 1849 г. в Петербурге можно считать одним из первых стационарных эротических театров России. Замечу, что цирковые дореволюционные плакаты, а также фотографии циркачей, в особенности акробатов, наездников и борцов, неизменно содержали эротическую окраску. (Илл. 3. Борец Петр Крылов, фотография начала XX в.)

⁵ Владимир Зотов. Вольтижерка. В: Отечественные записки. Учено-литературный журнал, издаваемый Андреем Краевским. Т. LXVII (67), Санкт-Петербург, 1849, № 11, (1-66), 5.

⁶ Владимир Зотов. Вольтижерка, 21.

2. Жанр «ню» в раннем авангарде и репрезентация эротики на манеже советского цирка

Влияя на общественную и политическую жизнь России после Революции, цирк, однако, так и не стал политической ареной, агитплощадкой, а сделался, своего рода, «гуляй-полем» в культурном пространстве постреволюционной и далее – сталинской эпохи⁷. Развернувшаяся в середине 1930-х гг. кампания по борьбе с формализмом сумела подчинить идеологическому контролю самые разные медиа. Цирк при этом оставался единственным искусством, которое органам сталинской эпохи не удалось направить в русло своего идеологического диктата в силу иллюзии, что данный вид искусства легко цензурируем, и одновременно в силу того, что в действительности содержания основных цирковых жанров являлись неконтролируемыми. Наравне с государственными стационарными цирками и городскими цирками-шапито в 1930-е гг. в Советской России пользовались популярностью передвижные колхозные цирки (в 1937 г. их насчитывалось шесть)⁸ и любительские цирковые труппы.⁹ Их репертуар еще труднее поддавался контролю и цензуре. Цирк оказался в советское время не только анархистским пространством, парадоксальным образом не контролируемым официальной идеологией и



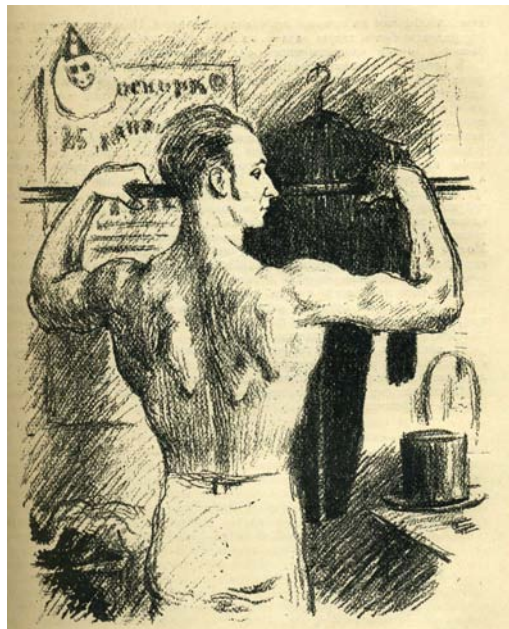
государством, но и своего рода культурным андеграундом. Парадокс эпохи заключался в том, что, будучи искусством массовой культуры, цирк, тем не менее, успешно сопротивлялся силе идеологического мейнстрима. Одновременно, оставаясь местом, свободным от общепринятых норм и ограничений, цирк являлся не только видом семейного развлечения, но и продолжал сохранять эротическую семантику. Цирковое искусство воспринималось советским зрителем как, своего рода, советский эротический театр, стриптиз-шоу советской эпохи, что, в свою очередь, было продолжением непрерывной традиции репрезентации эротики на арене цирка. Обнажение тела, демонстрируемое артистами на арене советского цирка, являло собой завуалированную и неотрефлексированную форму порноэстетики. Этот факт хорошо подтверждается примерами, взятыми из фотоискусства того времени. Так, акробатка, взбирающаяся по канату, обретает в изображении Александра Родченко облик стриптизерши. Усмотрев в движениях артистки элементы эротического танца, художник зафиксировал одно из положений ее тела, имитирующих «любовную игру». (Илл. 4. Александр Родченко. Из цирковой фотосерии, 1940 г.) Эротическое переплетается с цирковым в других изобразительных искусствах. Например, в серии эскизов костюмов, созданных Леонидом Никитиным в 1920-е гг. для оформления спектаклей Эйзенштейна «Мексиканец», «Лена», «Зори Пролеткульта», цирковые элементы наполнены эротическими деталями. Костюм клоуна состоит из элементов женского белья и клоунских панталон. При этом клетка на

⁷ См. об этом подробно в: Ольга Буренина. „Политическая карусель» на арене (пост)революционного цирка. В: Слободан Грубачич, Корнелия Ичин (Ред.) Авангард и идеология: русские примеры. Белград: Издательство философского факультета в Белграде. Белград, 2009, 68-83

⁸ Перечень государственных и передвижных колхозных цирков по данным 1937 г. приводится в книге: Советский цирк. Сборник под общей редакцией Евгения Кузнецова. Ленинград, Москва: Искусство, 1938, 297-303.

⁹ О любительских цирках см. подробно: Шляпин Л.Ф. Цирк любителей. М., Искусство, 1976.

этих панталонах оказывается прозрачной (Илл 5. Леонид Никитин. Эскиз костюма, 1920-е гг.). Другой тетральный художник, Борис Эрдман, создавая в 1920-е гг. серию эскизов для цирковых костюмов трактовал эротическое сквозь призму изображения циркового тела в движении. Самуил Маршак совместно с художником Владимиром Лебедевым, одним из организаторов «Окон РОСТА» в Петрограде, выпускает в издательстве «Радуга» 1925 г. детскую книгу стихов о цирке под названием «Цирк». Некоторые иллюстраций из этой книги напоминают цирковые дореволюционные плакаты, которые, как уже было сказано выше, часто содержали эротическую окраску. (Илл 6. Самуил Маршак, Владимир Лебедев «Цирк»).



Ряд эротических зарисовок на цирковую тему создал в 1930-е гг. художник Орест Верейский. На одном из его рисунков мы видим изображение полуобнаженного артиста Дмитрия Зементова, который готовится к выступлению. Циркач, пришедший в цирк из спорта и выступавший в 1920-е гг. с номером «Воздушный турник» под псевдонимом Торнео, был нарисован Верейским в русле традиции «ню». (Илл. 7. Орест Верейский. Портрет артиста Дмитрия Зементова, 1937 г.) Я уже писала о том, что яркой приметой раннего авангардного изобразительного искусства сделался жанр «ню»¹⁰. Обращение к «ню» для русских художников связывалось с поисками новых средств выражения. В картинах Владимира Лебедева, Михаила Ларионова, Антонины Софроновой, Натальи Гончаровой обнаженная натура трактовалась как объект бесконечного художественного экспериментирования над

¹⁰ Ольга Буренина. Ню: Искусство авангарда и тесноте // I. P. Smirnov, Sch. Schahadat (Hrsg.). „Nähe schaffen, Abstand halten“: Zur Geschichte von Intimität und Nähe in der russischen Kultur. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 62. München, 2005. S. 387-400

пластикой нагого тела. Александр Куприн, Илья Машков, Владимир Татлин, Алексей Явленский экспериментировали над качеством поверхности обнаженной натуры, а Павел Филонов и Александр Шевченко – над контуром и фоном. Обнаженное тело для Давида Бурлюка – одна из визуальных репрезентаций свободы и анархии, которые, в свою очередь обретают в искусстве авангарда статус явлений одного порядка. Действительно, в произведениях как самого Бурлюка, так и многих других представителей русского авангарда обнаженная модель предстает свободной не только от одежд, но и от сюжетно-тематической нагрузки, от профессиональных, социальных или государственных характеристик. Это самоценный, свободный объект художественного творчества, одно из выразительнейших визуальных воплощений анархистской свободной стихии. Не случайно представители авангарда часто презентуют себя на фоне «ню». Так, организатор первой выставки авангардистского искусства и один из лидеров художественного анархизма Николай Кульбин сфотографирован на фоне портрета обнаженной. Художники выставляли и свое тело в качестве (полу)обнаженной модели, как это сделали на одной из фотографий основатели общества «Бубновый валет», на которой мы видим плавающих художников Василия Рождественского и Петра Кончаловского. Сохранилась фотография и раннего периода, на которой Рождественский демонстрирует свой полуобнаженный торс. Кончаловский изобразил себя полуодетым и на «Семейном портрете». В целом ему принадлежит целый ряд произведений, выполненных в жанре «ню».

Облик плавающих в бассейне художников перекликается с изображением «полуодетого» «ню» купальщиков в живописи и графике авангарда, например, на рисунках Бориса Григорьева. Другие полуобнаженные образы художников проецируются, с одной стороны, на хронологически более поздние изображения физкультурников и героев труда 30-х гг., а с другой стороны, (полу)обнаженное позирование художников имело явное сходство с позированием цирковых артистов как на манеже цирка, так и на рекламных открытках и цирковых плакатах предшествующей эпохи.

Орест Верейский продолжает в своем цирковом цикле как классическую, так и авангардистскую традиции «ню». Тот факт, что в эпоху русского авангарда возрождается интерес к «ню», был обусловлен не только симпатией представителей авангарда, в особенности раннего, к анархистскому мировоззрению, но и в целом принципиальной сменой художественного мышления и связанными с этой сменой поисками новых художественных средств выражения и выдвиганием на первый план дискурса о сближении, смежности, тесноте. При этом не только объект художественного творчества, но и сам художественный прием как таковой выносятся в эпоху авангарда наружу. Поэтому обнажение натуры в авангарде – это еще и прямо понятое и проиллюстрированное «обнажение приема», о котором много писали теоретики ОПОЯЗа, в частности Борис Эйхенбаум:

мы не можем и не имеем никакого права видеть [...] что-либо другое, кроме определенного художественного приема¹¹

В «обнажении приема», как и в обнажении натуры, места интимному пространству также не остается нисколько. Ню как продукт смежности и тесноты – обратная сторона интимного. Ню – качественное состояние авангарда, будь то отдельный прием или

¹¹ Борис Эйхенбаум (1986): Как сделана «Шинель Гоголя» // О прозе. Ленинград: Художественная литература, Ленинградское отделение 1986, (45-63), 59.

изображение натуры, поскольку искусство авангарда суть явление тесноты. Оно вырастает из тесноты и, в свою очередь, тесноту порождает.

Кроме того, авангардистская теснота разрушает иерархию, создает зону ослабления семантических различий между предметами изображения, выравнивает значимость главных и второстепенных предметов изображения.

Обнаженная натура, являвшая собой в раннем авангарде самоценный, свободный объект художественного творчества и одновременно осмыслявшаяся как один из выразительнейших визуальных воплощений анархистской свободной стихии, была в немалой степени почерпнута авангардистским искусством из циркового. Понятое «как свое» авангардом 1910-х гг. и актуализованное им в культуре XX в. искусство цирка продолжало сохранять авангардистские черты и репродуцировать их в последующих эпохах. Не случайно Григорий Александров, не осуществивший до конца переход от авангардистского искусства к соцреалистическому, на протяжении всей своей творческой деятельности, пусть даже в полемической форме, неустанно возвращался к авангардистской киноэстетике. В фильме Александрова «Цирк» американская актриса Марион Диксон танцует на пушке в обтягивающем трико с блестками. «Номер на пушке», как известно, один из эротических эпизодов советского кинематографа 1930-х гг. (Илл. 8. Кадр из кинофильма Григория Александрова «Цирк»). Мотиву цирка сопутствуют в этом фильме элементы стриптиза.



Советский зритель любовался стройной полуобнаженной фигурой, открытыми ножками и эротическими телодвижениями очаровательной «иностранки» в исполнении Любви Орловой. Однако если для сталинского кинематографа эти сцены были достаточно откровенными, то в цирке 1930-х гг. эротика по-прежнему оставалась величиной постоянной. Даже в эпоху тоталитаризма цирк продолжал оставаться носителем авангардистской традиции.